An abstract painting by Leo Putz, featuring a large, textured area of warm, golden-yellow and orange tones in the upper half, and a darker, more complex composition of dark blues, greys, and blacks in the lower half. The brushstrokes are visible and expressive, creating a sense of movement and depth. The overall mood is dramatic and expressive.

LEO PUTZ  
*Frauen*BILDER

Sammlung Siegfried Unterberger

## WIE MACHE ICH MIR EINEN NAMEN AUF DEM KUNSTMARKT?

*Die Vermarktungsstrategien des Südtiroler Malers Leo Putz am Beispiel seines Gemäldes „Dame im Park“*

### DAS GEMÄLDE

Eine junge Dame steht allein in der Nähe einer Allee im Hofgarten von Schloss Schleißheim und wartet. Es ist Herbst, die Blätter sind zu ordentlichen Haufen unterhalb der Stämme zusammengetragen, die Zierbeete für den Winter hergerichtet. Es scheint trotz gutem Wetter und Sonne kalt zu sein, die junge Frau hat beide Hände unter einem Schal oder Überwurf verborgen. Etwas scheint die Aufmerksamkeit der in sich gekehrten, fast traurig wirkenden Frau auf sich gezogen zu haben: Eine stille Bewegung geht durch sie, sie zieht den rechten Arm zurück und entblößt dabei die linke Hand.

Das Gemälde „Dame im Park“ entstand 1903 (Putz 254) und ist heute unter verschiedenen Titeln wie „Dame im Park“ oder „Herbst“ bekannt. Ursprünglich hieß es wohl „Im Park“. Dieser Titel („Berlin, Im Park“) ist rückseitig mit Bleistift auf dem Keilrahmen vermerkt und unter dieser Bezeichnung war es auch auf der Biennale 1905 in Venedig ausgestellt („Nel Parco“).

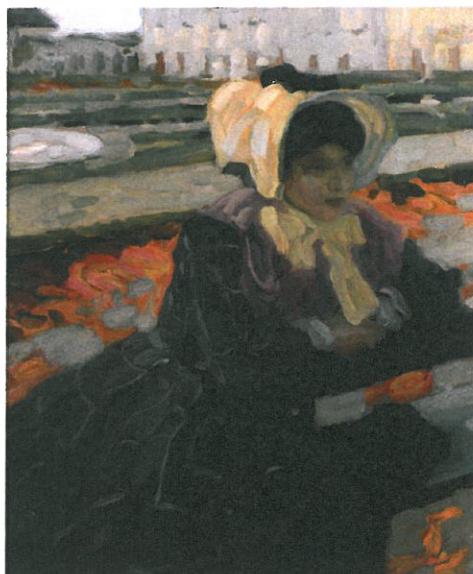
Dokumente zu diesem Gemälde sind nicht überliefert, aber Beschriftungen und Aufkleber auf der Bildrückseite geben zum Teil Aufschluss über Provenienz und Ausstellungen: Ein vergilbter Aufkleber weist als Vorbesitzer einen gewissen Joseph Adam aus, wohnhaft in der Reichsstrasse 95 in Berlin-Charlottenburg. Eine Reichsstrasse gibt es nach Berliner Straßenverzeichnis im damaligen Vorort Charlottenburg erst seit Dezember 1906. Laut zugänglichen Adressbüchern wohnte von 1939 bis 1943 unter diesem Namen und Anschrift ein Bankdirektor. Noch unklar ist, ob der dort genannte Joseph Adam identisch ist mit dem Bankier „Georg J.[oseph?] Adam“, der seit 1939 einer der Direktoren der Hauptniederlassung der Deutschen Bank in Berlin, dann nach dem Krieg bis 1958 einer der Verantwortlichen der Zentrale Deutsche Bank in Düsseldorf gewesen ist (vgl.



*Dame im Park, 1904  
Öl auf Leinwand, 144 × 119 cm  
Sammlung Siegfried Unterberger*

**Links**  
*Leo Putz im Atelier (Detail),  
um 1907*

**Abbildung 1 (links)**  
Das grüne Kleid, 1903  
Öl auf Leinwand, 92 × 78 cm  
Sammlung Siegfried Unterberger



**Abbildung 1a (rechts)**  
Studie, veröffentlicht in „Jugend“ 1918

entsprechende Jahresberichte der Deutschen Bank). In wessen Besitz das Bild vor Joseph Adam war, bleibt unbekannt. Vor dem Ersten Weltkrieg war ein Bekleidungsfabrikant Joseph Adam in Berlin ansässig, ob dieser mit dem späteren Bankier verwandt war, ließ sich bis dato nicht klären.

An Ausstellungsbeteiligungen kann nur die Biennale in Venedig 1905 als gesichert gelten. Der rückseitige Aufkleber mit der Nummer „1003“ weist nicht, wie vermutet, auf die Ausstellung im Münchner Glaspalast von 1905 hin, noch kann bislang mit dieser Zahl noch auch mit „713“ eine Katalognummer einer bestimmten Schau verbunden werden. In der berühmten Scholle-Ausstellung in Wien (1906) findet sich unter Kat.-Nr. 9 „Im Park“ erwähnt, aber ob damit vorliegendes Bild gemeint war, bleibt ungewiss.

Auf dem Gemälde „Das grüne Kleid“ (Abb. 1: Putz 253, ebenfalls Sammlung Unterberger) verwendete Putz dasselbe Modell, nachdenklich auf einer Bank sitzend. Bei dieser jungen Frau handelt es sich nachweislich um Veronika Kirmair, die spätere Frau des Maler-Kollegen Friedrich Lauer, der damals in gutem Kontakt mit Franz Marc stand (gemeinsame Reise nach Frankreich 1903). Eine „Studie“ (Abb. 1a, Putz 305) gehört vermutlich zu der nicht mehr vollständig erhaltenen Reihe der Vorzeichnungen.

Wie Sigrid Bertuleit kürzlich dargelegt hat, entwickelten die Scholle-Künstler einen besonderen Bildtypus, den der „großen Dame“, des ganzfigurigen Frauenbildnisses in der Landschaft (Sigrid Bertuleit, „Die vergessenen Motive der Scholle“, in: Siegfried Unterberger, Felix Belleter, Ute Strimmer (Hrsg.), Die Scholle, Prestel 2007). Als ein frühes Beispiel

ist Robert Weises „Dame in einer Herbstlandschaft“ von 1902 zu nennen, das schon bald von der Nationalgalerie in Berlin angekauft wurde. Hierbei spielen natürlich die französischen Vorbilder eines Edouard Manet oder Claude Monet eine wichtige Rolle, sie haben diesen Typus um 1860/1870 kultiviert.

### KULISSE: SCHLOSS SCHLEISSHEIM

Leo Putz nimmt die französische Moderne auf, wie bei dem Gemälde „Dame im Park“ zu sehen, verändert aber die Vorgabe in einem entscheidenden Punkt. Wählten die Franzosen in ihrer Darstellung ausschließlich ein zeitgenössisches Ambiente, so lässt Putz seine Figuren in vergangenen Jahrhunderten auftreten. Die „Dame im Park“ trägt ein Biedermeierkostüm, einen um 1900 nicht mehr modernen Reifrock (Krinoline) und eine um den Kopf gebundene Schute. Dieses Versetzen der Szene in die Vergangenheit des 19. Jahrhunderts, vielleicht der Zeit Ludwigs I., kommt auch in anderen Bildern vor, etwa „Frühstück im Freien“ von 1907 (Sammlung Siegfried Unterberger). Putz malt darüber hinaus aber auch Bilder, die im Rokoko des 18. Jahrhunderts anzusiedeln wären, wie „Anbandeln“ (Abb. 2: Putz 261), das vor der Kulisse des Schlosses Nymphenburg spielt. Andererseits stellt Putz zeitgenössische Mode dar, etwa in dem ebenfalls 1903 in Schleißheim entstandenen „Spaziergang II“ (Abb. 3: Putz 286), dessen andere Version (Putz 285) am 1. Mai 1904 in der Zeitschrift „Die Kunst für Alle“ abgedruckt wurde.

Für den Ortskundigen lässt sich eindeutig rechts im Hintergrund der mittlere Pavillon von Schloss Schleißheim erkennen. Putz hatte vermutlich den Blick von Osten auf das Schloss gewählt, von einem heute nicht mehr ganz genau zu bestimmenden Standort innerhalb des Hofgartens. Auch in anderen Bildern hatte er diese Kulisse verwendet (Putz 320). Vor allem in den Jahren 1903/04 malte Putz eine Reihe von Bildern im Hofgarten von Schloss Schleißheim, eine Serie entsteht (Putz 274 ff.). Später bevorzugt er dann weniger öffentliche Gärten, wie 1907 den Silbermanngarten am Münchner Ostbahnhof oder nach 1909 die Seenlandschaft bei Hartmannsberg am Chiemsee.

Schloss Schleißheim wurde 1903 nach längeren Restaurierungsarbeiten der Innenräume der Öffentlichkeit wieder zugänglich gemacht. Dieses touristische Ereignis machte sich Leo Putz offensichtlich zunutze. Im August 1903 ließ er sich eine Malerlaubnis ausstellen, und im September desselben Jahres sogar die Bewilligung, für sechs Wochen im Schlosspark „unter Verwendung eines weiblichen Modells in hochgeschlossener Toilette“ zu malen, die amtlichen Schriftstücke haben sich erhalten (Abb. 4).



Abbildung 2  
Anbandeln, veröffentlicht in „Jugend“ 1903



Abbildung 3  
Spaziergang II, 1903  
Öl auf Leinwand, 75 × 64 cm  
Staatliche Kunstsammlungen Dresden,  
Galerie Neue Meister



„Jugend“ (Nr. 44) ausgesucht, eine Tatsache, die den Bekanntheitsgrad des Bildes steigerte und damit die Verkaufschancen beim interessierten Publikum erhöhte.

Der Abdruck in einer Herbstausgabe der „Jugend“ ist aber auch für die Deutung des Bildes von Interesse. Zwar existiert in der Herbst-Ausgabe kein Beitrag mit einem direkten Bezug auf das Bild, aber auf der Umschlaginnenseite sind zwei Gedichte von den heute fast vergessenen Münchner Dichtern Hanns von Gumpfenberg (1866–1928) und Anton Alfred Noder (Pseudonym A. de Nora, 1864–1936) abgedruckt, die sich auf das Bild der melancholischen jungen Dame von Leo Putz beziehen lassen.

### GUTES NETWORKING

Die „Dame im Park“, durch die Publikation in der „Jugend“ bereits ein bekanntes Werk, zeigte Leo Putz dann als sein einziges Bild auf der Biennale 1905, der „VI. Esposizione internazionale d’Arte della Città di Venezia“. Putz war hier erstmals vertreten (Kat.-Nr. 32: „Nel parco“), es sollten noch zwei weitere Beteiligungen an den Biennalen von 1909 und 1924 folgen.

Die 6. Biennale unterschied sich von der vorhergehenden. Es gab erstmals nationale Kommissionen, die für die einzelnen Länderbeiträge verantwortlich waren. Für Deutschland übernahmen diese Aufgabe der Maler Ludwig von Herterich (1856–1932), der Bildhauer Hermann Hahn (1868–1945) und der Architekt Emanuel von Seidl (1856–1919), alle aus München stammend. Vermutlich schickte also Putz seine „Dame im Park“ an diese Jury, die wohl in München die Auswahl für den deutschen Beitrag zusammenstellte. Damit war der Weg nicht weit. Es mag dem Südtiroler vielleicht auch zugutegekommen sein, dass er Herterich von gemeinsamen Ausstellungen in der Secession kannte.

Ein weiteres Novum war die Art der Ausstellung, von Seidl gestaltete die Innendekoration der beiden deutschen Ausstellungsräume betont museal und fast nüchtern, die Wände waren einheitlich hell graublau gestrichen, auf der die Bilder gleichwertig nebeneinander hingen. Hier waren neben etlichen Künstlern der Secession auch die Maler der „Scholle“ vertreten, außer Putz Walter Georgi und Adolf Münzer. Die „Münchner Neuesten Nachrichten“ vom 27. April 1905 lobten: „(...) Die Ausstellung ist ein hervorragender Triumph der deutschen Abteilung, welche eine Sammlung auserlesener Kunstwerke in wirkungsvollster Dekoration darbietet.“

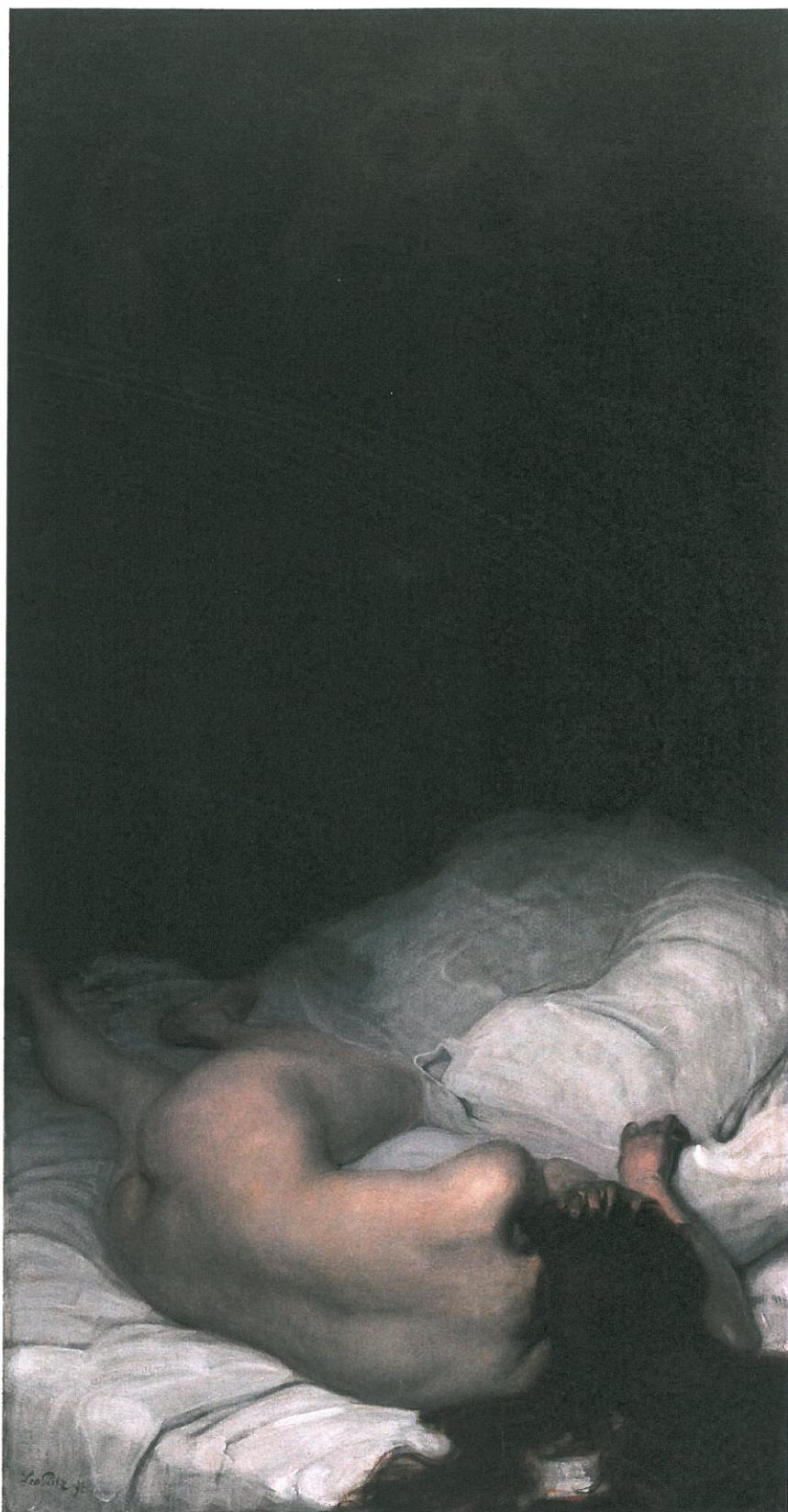
Diese neuartige Präsentation weitgehend secessionistischer Kunstwerke musste einen konservativen Besucher aber irritieren. Die deutsche Sektion

erfuhr eine gewisse Nobilitierung durch den Besuch des Deutschen Kaisers Wilhelm II. am 3. Mai 1905, über den die Münchner Presse unter dem Titel „Kaisertage in Venedig“ Folgendes schrieb: „(...) Gestern Morgen besuchte die kaiserliche Familie mit Gefolge die Ausstellung, geführt vom Bürgermeister und den Sekretären. Besonders eingehend wurde die deutsche und ungarische Abteilung besichtigt. Der Kaiser erkundigte sich nach den Ausstellern, indem er in gewohnter Freimütigkeit seine Anerkennung oder Kritik aussprach. Der Besuch dauerte eine und eine halbe Stunde zu vollster Zufriedenheit und Bewunderung des Kaisers (...)“.

Aus anderer Quelle war aber zu erfahren, dass Wilhelm II. über einige Bilder und auch über die neomodische Art der Präsentation verärgert gewesen sei. Besonders war er darüber wütend, dass seine Lieblingsmaler Adolph von Menzel (1815–1905), Anton von Werner (1843–1915) und Hermann Knackfuß (1848–1915) nicht zum Zuge gekommen waren und insgesamt Maler den deutschen Beitrag dominierten, die der Deutsche Kaiser verabscheute: „Seine Vorstellung von einer zentralisierten Kunstdoktrin war in Venedig jedenfalls alles andere als erfüllt“, Christoph Becker, *Die deutschen Beiträge zur Biennale in Venedig 1895–2007*, hg. und überarbeitet von Ursula Keller, Köln, DuMont 2007.

Putz war es mit der „Dame im Park“ nicht nur gelungen, sich in der vordersten Reihe der modernen deutschen Künstler zu platzieren, es war ihm auch gelungen, seinen Beitrag in der maßgeblichen Publikation zur Biennale unterzubringen. 1905 erschien ein von dem italienischen Kunstkritiker Vittorio Pica (1866–1930) herausgegebenes, aufwändig gestaltetes Begleitbuch „L'Arte Mondiale alla VI Esposizione di Venezia“. Hier finden sich in der Passage über „Gli altri pittori stranieri“ auch deutsche Künstler wohlwollend besprochen: „(...) *Con piacere potremo arrestarci altresì dinanzi ad un gustoso studio di fanciulli di Ludwig Herterich, che io preferisco al tanto glorificato Carpentiere, di una virtuosità d'arida grettezza; alla marina un po' teatrale ma di nobile e poetica grandiosità e di laboriosa fattura, a cui Hermann Urban ha dato il titolo romantico Luce ed ombra; al Sientiero della chiesa di Adolf Hölzel, le cui figure un po' duramente rintagliate sul fondo grigio e muto di luce, non sono prive d'un' efficace espressione patetica; a Nel parco di Leo Putz, con la vezzosa sua figure di giovane donna in crinoline; al Meriggio di Walther Georgi di amabile grazia decorative; le Oche di non commune evidenza rappresentativa di Rudolf Schramm-Zittau, al vigoroso nudo femminile, Dinanzi allo specchio, di Adolf Münzer...*“

Während Pica bei einigen Bildern mit kritischen Bemerkungen nicht zurückhielt, bewertete er das Bild des Südtirolers wie die der anderen „Scholle“-Maler positiv, indem er bei Putz die Anmut der jungen Frau im



**Abbildung 5**  
Vanitas, 1896  
Öl auf Leinwand, 220 × 115 cm  
Sammlung Siegfried Unterberger

Reifrock hervorhebt: „(...) a *Nel parco di Leo Putz, con la vezzosa sua figura di giovane donna in crinolina (...)*“. Eine besondere Auszeichnung für Putz war sicher, dass gerade sein Gemälde eines der wenigen Werke gewesen war, die Pica als Beispiel für den deutschen Biennale-Beitrag ganzseitig in Schwarzweiß abbildete.

Leo Putz, der sich nach dem Studium auf der Münchner Kunstakademie und der Pariser Akademie Julien im Jahre 1895 als freier Maler in München niedergelassen hatte, besaß neben seinen großen künstlerischen Fähigkeiten ein weiteres Talent. Und zwar sich gekonnt in Szene zu setzen und Vermarktungsstrategien zu entwickeln. So steigerte er schnell seinen Bekanntheitsgrad und damit seinen Marktwert. Dem jungen Künstler gelang es bereits auf der Jahresausstellung 1896 im Münchner Glaspalast 1896 mit seinem Gemälde „Vanitas“ (Abb. 5: Putz 173) Aufsehen zu erregen.

Denn mit dem Bildinhalt alleine war es als noch namenloser Künstler schwer, unter tausenden ausgestellten Werken aufzufallen. Wohl deshalb wählte er ein ungewöhnlich großes Format und einen noch ungewöhnlicheren monumentalen Rahmen und hatte damit Erfolg. Das Gemälde wurde vielfach in den Medien erwähnt, und der erste Schritt zum Aufstieg als einer der erfolgreichsten Münchner Künstler der Prinzregentenzeit war getan. Dazu gehörte auch die frühe Mitarbeit an der ebenfalls 1896 gegründeten Zeitschrift „Jugend“, die ihm eine weitere Plattform für die Darstellung seiner Kunst bot.

Zunächst zum Kreis der Münchner Secession zählend, trat Putz der innovativen Künstlergruppe „Scholle“ offiziell erst bei, als diese sich im Jahr 1903 als eingetragener Verein konstituierte. Aus dieser produktiven Zeit datiert das vorliegende Gemälde, an dem sich sehr gut die Vermarktungsstrategien eines jungen Malers um die Jahrhundertwende nachvollziehen lassen. Hierzu gehören Überlegungen zu einem zeitgemäßen Bildmotiv, der ansprechenden Publikation des Bildes sowie die Positionierung in einer von Presse und Publikum bestens frequentierten Ausstellung.

Die Beobachtungen zur Motivwahl, zur Publikation in der „Jugend“ und nicht zuletzt die Ausstellung auf der 6. Biennale in Venedig mit der Abbildung in Picas Ausstellungsbuch mag belegen, dass Leo Putz – schon vor der Zusammenarbeit mit dem findigen Kunsthändler Josef Brakl nach 1905 – sehr geschickt die Instrumente beherrschte, um sich auf dem Kunstmarkt einen Namen zu machen. Die Verkäufe zweier Werke an die Neue Pinakothek in München 1904 und 1905 sowie auch der Skandal im Juni 1905, in den das „Bacchanale“ (Sammlung Siegfried Unterberger) verwickelt war, stützen diese Feststellung.